non c'entro anch'io?» significa «perché non ci vado dentro», ed ha a che fare più con la disperazione malinconica del giovane che con una riflessione, senz'altro fuoriluogo, sulla geometria dei solidi. In ultimo, si veda questo dialogo tratto dal famoso brano del sogno di Ghìsola:

> Le pareva di entrare in casa: la mamma aveva un vestito nuovo, le due sorelle erano ingrassate. Una voce le chiese:
> — Che cosa ci fai qui?
> Ed ella rispose:
> — Non lo so: non ci sono venuta da me.
> Ma il babbo dov'è nascosto?
> — La colpa è tua.
> Ripigliava la voce.
>
> Le parecía que entraba en casa: su madre llevaba un vestido nuevo; sus dos hermanas habían engordado. Una voz le preguntó:
> —¿Qué haces aquí?
> Y ella respondió:
> —No lo sé: no he venido sola. ¿Padre dónde se ha metido?
> —La culpa es tuya.
> Repetía la voz.

Qui, fra l'altro, si noterà che «no he venido sola», oltre a non corrispondere all'italiano «non ci sono venuta da me» non ha senso neanche come risposta alla domanda della voce fantasmale laddove il senso era «mi ci hanno portata». E la stessa voce, alla fine di questo frammento, non può «ripetersi» ma casomai «riprendere», «ricominciare» (in un arco semantico che arriva fino al «continuare») a parlare.

Basta, non ha senso infierire con un'analisi minuziosa: la versione spagnola è letterale, imprecisa e servile — visto che non si è nemmeno ritoccata la «folle» punteggiatura dell'originale evidentemente insostenibile fuori dalla lingua tozziana. Spesso, si sa, i traduttori sono costretti a tempi e ritmi da catena di montaggio; ma allora l'errore risiede nella scelta: un autore come Federigo Tozzi imponeva un rispetto e uno studio accurato per questa nuova proposta ai lettori spagnoli. E se qualcuno ancora non ne è convinto, basterà rileggere quanto già scritto da Baldacci: «Non è mica facile capire Tozzi. Intanto c'è la preclusione costituita dalla sua toscanità. Un fiorentino si accorge che la toscanità del senese Tozzi è arcaica, primitiva, *diversa* insomma dalla toscanità linguaiola. Per un non toscano questa distinzione è già più difficile, e la toscanità è comunque poco esportabile».

Francesco Ardolino

Giambattista Vico, *Autobiografía*, Moisés González García y Josep Martínez Bisbal (eds.), Madrid: Siglo XXI editores, 1998.

Cabe, sin duda, felicitar a los editores españoles de este texto y a la editorial por el coraje de dar a la luz una obra que, por marginal que pueda parecer, es un documento imprescindible para el conocimiento del pensamiento del filósofo napolitano y un instrumento útil, además, para adentrarse en la antesala del período áureo de las autobiografías, amén de constituir una aportación muy sólida a los estudios sobre el filósofo napolitano que desde hace algún tiempo abundan en las letras españolas (véanse, por ejemplo, los *Cuadernos sobre Vico* y los estudios de Bermudo, Cruz, García Marqués, Gómez de Liaño, Sevilla Fernández, etc.). La traducción, que se ha podido realizar a partir de la reciente edición crítica tanto de la primera redacción (1723-1728) como de la adición posterior (1731), sigue escru-

VISIT…

pulosamente el estilo viquiano latinizante y barroco sin caer por ello en lo ilegible y está aderezada con una buena dosis de notas pertinentes, una extensa bibliografía y un prólogo muy esclarecedor.

Una parte importante de este último lo ocupa la cuestión de la autobiografía en el siglo XVIII. No hay duda de que siempre ha habido una cierta reflexión sobre uno mismo. Foucault (en su *Tecnologías del yo*, ed. Tecnos) remite este tipo de escritura a los estoicos y a su «preocupación por sí mismo» que equivalía al archisabido «conocerse a sí mismo». Lo que en estos, sin embargo, era un hecho privado o semisecreto (carta a un amigo), con el cristianismo (y sobre todo gracias a Agustín y sus *Confesiones*) se convirtió en público (*publicatio sui*). Comunicar los pensamientos íntimos será, desde entonces, la manera de borrar el pecado y recobrar la pureza perdida. Había que renunciar a sí mismo, romper con la identidad pasada para que se revelara la verdadera identidad oculta bajo el propio yo, a través de técnicas diversas cuales la confrontación entre los pensamientos y la realidad (Descartes) o entre los pensamientos y las reglas (Séneca) o el análisis de la interrelación entre pensamientos ocultos e impureza interior en la práctica de los monasterios. A partir de finales del siglo XVI, en los países católicos, la *Vida* de san Ignacio se convirtió en paradigma de una narración de sí mismo capaz de dar coherencia y unidad a la propia vida por medio de una estructura diegética basada en la contraposición «antes»/«después», gracias a la cual el «nuevo yo» se revelaba por entre los viejos andrajos. Junto a la de Ignacio, la *denudatio sui* de Descartes en su *Discurso del método* fue también un modelo (o, mejor dicho, un antimodelo en nuestro caso) para la escritura autobiográfica posterior de tipo filosófico, al que habría que añadir el de las *Vidas* (secularización del patrón hagiográfico) de personas intelectualmente ejemplares como Gassendi, Hobbes, Locke, etc. De todas maneras, no hay que pensar que a mediados de 1700 ya se hubiesen vencido de una vez por todas las resistencias a hablar abiertamente de uno mismo. Prueba de ello es el hecho de que la decisión de narrar su propia vida no parte del mismo Vico (sino de un editor veneciano) y que aquél escoge la tercera persona para escribirla. Los editores nos cuentan con gran lujo de detalles y con gran eficacia las vicisitudes editoriales de este texto en el ámbito del género autobiográfico italiano y europeo y el papel que tuvo. A mi modo de ver, sin embargo, y pese a las muchos elementos positivos de su estudio, olvidan un dato importante, mejor dicho, central en el nacimiento de este género, a saber, el rol de la melancolía en el despertar de la agudeza del ingenio del temperamento filosófico o poético. Elemento que explica la insistencia del autor en el cambio de carácter (de alegre y despreocupado a melancólico y preocupado) a raíz de una caída cuando contaba sólo siete años, incidente providencial sin el cual, como Vico subraya, quizás no hubieran aparecido todos los demás pequeños síntomas por de los cuales se manifestaba ocultamente el hombre nuevo que al final se declararía como una de las mentes filosóficas más profundas a pesar de los muchos obstáculos.

Mayor interés y novedad tiene, desde mi punto de vista, la parte en que nuestros estudiosos establecen estrechos paralelismos entre la obra que nos ocupa y el pensamiento filosófico de su autor, explicitado no sólo en *La ciencia nueva* (ed. cast. Barcelona, Orbis, 1982), su *opus maior*, que seguirá corrigiendo hasta su muerte, sino también en otros textos contemporáneos a la redacción de la «adición» a su *Vida,* como, por ejemplo, el *De Mente Heroica* (1732). De hecho, como escriben los editores, «la autobiografía muestra como su vida […] se le aparece como cumplimiento cabal de su visión providencial de la historia». En este sentido, sus reflexiones sobre la sabiduría

heroica engarzan perfectamente con la modelización de su figura autobiográfica sobre el patrón de Sócrates — paradigma sacrificial del sabio —, para reivindicar su aportación hercúlea al enriquecimiento de los conocimientos humanos, en medio de la marginación (mejor sería hablar de automarginación) en la que ama representarse. Su *Vida* es la cifra oculta de *su* historia. Es Su Verdadera Historia.

Rossend Arqués

Luigi PIRANDELLO,
Els gegants de la muntanya,
trad. di Narcís Comadira, Barcellona: Proa, 1999

È ben noto il rapporto privilegiato intercorso tra il teatro catalano e la produzione pirandelliana, per cui non stupisce il fatto che proprio a Barcellona abbia avuto luogo, nel 1923, la prima rappresentazione in Spagna di un'opera di Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*, tradotta in catalano dal prolifico scrittore Josep Maria de Sagarra. E Sagarra, sulle pagine della *Publicitat* del 15 novembre di quell'anno, affermerà che era impagabile la gioia di aver ricevuto l'onore di portare per primo nei teatri spagnoli il nome di Pirandello: si capisce che l'emozione fosse più che giustificata a due giorni dalla rappresentazione dello spettacolo che peraltro otterrà un notevole successo di pubblico e di critica, inaugurando quella tradizione pirandelliana in Catalogna che arriva fino ai giorni nostri.

Ma entriamo allora nell'ultimo testo pirandelliano tradotto in catalano, l'incompiuto *I giganti della montagna*, che riconferma il perdurare di un interesse che si mantiene vivo e costante nel tempo. Tema centrale dell'opera la bestialità insita nel mondo tecnologico dominante, che vanifica la possibilità di un incontro tra il pubblico e la poesia, relegando in uno spazio illusorio popolato di fantasmi — la Villa La Scalogna — qualsiasi tentativo di espressione artistica.

Crotone, poeta incontaminato dell'illusionismo teatrale, difende l'isolamento artistico, la rinuncia all'impegno sociale al prezzo della rinuncia alla vita. Ma la contessa Ilse non condivide tale posizione, in quanto ciò comporterebbe l'accettazione dell'impossibilità di partecipare al progresso della Storia. Lo scontro tra questi due schieramenti, l'Arte per l'Arte o l'Arte per la Società, si risolve, in definitiva, in uno scontro tra due moralismi opposti, ma entrambi perdenti, perché a nulla vale lottare contro la forza cieca dell'indifferenza del Potere invisibile dei Giganti, che si manifesta solo indirettamente e attraverso il vociferare schiamazzante dei suoi servi. Certo, estrapolare da ciò il corollario di un antifascismo congenito in Pirandello è tentazione forte ma pericolosa; forse con più esattezza, come sostiene Jordi Coca sulle pagine di *Serra d'Or* nella critica allo spettacolo montato da Georges Lavaudant al Teatre Nacional de Catalunya — e basato sulla traduzione in questione —, i giganti sono «la fins aleshores (1936) darrera etapa de la industrialització cega ja denunciada pels expressionistes, una industrialització que, no hi ha dubte, els feixismes van encarnar amb grandiloqüència i esperit anorreador». Ed è lettura che in fondo si sposa con le conclusioni sociali proposte dal poeta e traduttore Narcís Comadira in una breve introduzione al testo. Ma ad aprire il volume è in realtà un intervento di Gabriella Gavagnin ampio e articolato in cui l'opera è analizzata rimandando alla problematica teatrale pirandelliana, ricordando peraltro il rapporto di suggestione/soggezione che l'Autore manteneva